

CICLO DE MIÉRCOLES

EL HUMOR EN LA MÚSICA

Divertimentos, Burlescas,
Humorescas...

mayo 2009



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

EL HUMOR EN LA MÚSICA
Divertimentos, Burlescas, Humorescas...

mayo 2009

Fundación Juan March

ÍNDICE

- 4 Introducción
- 18 Primer concierto (13-V-2009)
- 30 Segundo concierto (20-V-2009)
- 42 Tercer concierto (27-V-2009)

Diseño general del ciclo, introducción y notas
Benet Casablancas Domingo

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE.

INTRODUCCIÓN

“I giuochi dell’ arte son fatti per l’ arte giocosa”

Esa música que ríe

-en conmemoración del segundo centenario de la muerte de Haydn-

“Dice Lessing, refiriéndose a Diderot: Un hombre inteligente acostumbra a decir primero en broma lo que después repetirá en serio.”

Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799)

4

Cuando Alfred Brendel publicó su celebrado ensayo “Must Classical Music Be Entirely Serious?” (*¿Tiene la música clásica que ser totalmente seria?*; 1995), no hizo sino llamar la atención sobre unas cuestiones cuya importancia había pasado relativamente desapercibida al aficionado medio, cuando no a los propios músicos. La relevancia del elemento humorístico -registro fundamental de la vida misma- en la literatura y en los distintos lenguajes artísticos, incluyendo en dicho capítulo disciplinas como el teatro, la fotografía y el cine, es un hecho universalmente aceptado. La música, sensible y atenta a las realidades sociales, históricas y culturales, de las que constituye una parte y actor esencial, no podía constituir una excepción. En un sentido más general, el papel trascendente de lo lúdico en el desarrollo global de nuestra civilización fue subrayado asimismo por el humanista holandés Johann Huizinga en un ensayo que con el título “Homo ludens” marcó época. En sus manifestaciones más elevadas, comedia y tragedia se complementan y entrelazan para formar un todo unitario y necesario, como dos dimensiones íntimamente ligadas a los claroscuros más irreductibles de la condición humana. Personajes como nuestro Don Quijote, el Ingenioso Hidalgo y Caballero de la Triste Figura, o el entrañable y grandullón Falstaff, con su exuberante humanidad, a la vez doliente y procaz, del *Tristram Shandy* de Sterne y *Mister Pickwick* de Dickens al humor teológico de Kafka, del afilado virtuosismo lingüístico de Nabokov a las farsas tragicómicas de Beckett y Bernhard,

todavía en el terreno literario, tópicos como el *trompe-l'oeil* y la *musca depicta*, cuyo simbolismo más profundo remite a la *vanitas* y al *memento mori*, en pintura (existen también eximios especímenes musicales), o las comedias sofisticadas y agrisulces de Lubitsch, Wilder, Hawks o Hitchcock, en el campo cinematográfico, con recursos tan fulminantes y efectivos como el *gag*, constituyen elocuentes ejemplos tanto de la importancia de ambos registros como de la dificultad de deslindar con precisión -evocando el título de la conocida canción de Schubert, "Reir y llorar" (*Lachen und Weinen*, D. 777)- tal suerte de contrapuntos emocionales.

Que el humor es algo muy *serio* queda así fuera de discusión. El humor es una forma de sabiduría, al señalar las fracturas del conocimiento, los límites de las capacidades humanas en su esfuerzo por comprender el mundo. Su poder trasgresor, y al mismo tiempo catártico, liberador -desde Freud hasta Boff- está en la mente de todos los lectores. "En la broma se puede decir todo, hasta la verdad", afirmaría Freud. Al reforzar la oposición a la pesante, a menudo opresiva, contundencia de lo compacto, el humor desafía la solidez de todo *sistema*, y nos inmuniza contra totalitarismos y sectarismos de toda clase y condición -también en el plano del saber-, estableciendo una distancia crítica que nos permite hacer frente -a modo de auténticos anticuerpos- a las afirmaciones categóricas y a la intolerancia. De hecho, al convertirse en una de las escasas defensas del sujeto inerme ante su propia perplejidad, constituye un ataque directo a la línea de flotación de las certezas absolutas. El humor señala así un punto de ruptura en nuestra percepción de la realidad, haciendo aflorar la paradoja y lo incongruente, para el antropólogo P. L. Berger, el elemento central y común a toda experiencia de la comicidad, dejando finalmente abiertas las puertas -siempre con Berger- a la trascendencia de lo sagrado. El humor -y será así también en el terreno musical- abraza registros muy diversos, desde los niveles más sencillos y elementales de la parodia y la caricatura, hasta la ocurrencia ingeniosa, la broma inteligente, los juegos de palabras y el chiste, hasta alcanzar la modalidad suprema representada por la ironía, tan cara a los románticos,

confrontados a la incapacidad de la razón para comprender el mundo, a la destrucción de la ilusión (Jean Paul), a la pérdida del absoluto (Novalis). La sorpresa, el contraste de registros lingüísticos y expresivos y la desviación sintáctica, encuentran allí su refugio. La ironía se erige así en la manifestación superior del humor y en uno de los recursos artísticos más elevados. Su importancia y pluralidad de manifestaciones, de la más recóndita a la más agresiva, incluyendo esa especie de ironía *armada* que denominamos sátira, han sido ampliamente glosadas. Las diferentes modalidades que adopta dicha figura retórica culminan -en una línea que vincula a Hegel y Goethe con autores como Hoffmann o Heine- en la ironía trágica. Forma dilecta de la paradoja, *bufonería trascendental* para Schlegel, la ironía -como Mefistófeles, el que niega eternamente- socava creencias y cuestiona claridades, cubriendo con ello una especie de hiato entre lo trágico y el cómico. La ironía desenmascara apariencias, sellando nuestra imposibilidad de aprehender la ciega marcha del mundo y conciliar sus múltiples contradicciones. Como gimnasia del espíritu, al restar gravedad al implacable *despotismo* de los hechos, promueve la superación de los límites, abriendo una rendija en la exploración de planos de realidad distintos a los ordinarios. Quizás ahí resida la mayor de sus virtualidades. Arma letal contra el dogmatismo, lenitivo del espíritu, circunscribe la transacción con las aporías al libre ejercicio de la inteligencia. Vacuna de la mente, antídoto del pensamiento único, hace aflorar la paradoja última e irreductible que se esconde detrás de todas las cosas.

No resulta pues difícil reconocer la dimensión humorística en el trasfondo -cuando no en el primer plano- de las grandes realizaciones del espíritu. La salida humorística, el *jeu d'esprit*, el *witz* alemán, la delectación por los juegos de palabras y los diversos tipos de ingenio verbal, el gusto por la digresión y la fractura discursiva, devienen la constante que homologa algunas de las creaciones artísticas más grandes, fusionando tragedia y comedia en una entidad de rango superior, ratificando la aseveración de Gógol: "Si se observa atentamente y durante mucho tiempo una historia graciosa,

ésta se vuelve cada vez más triste.” Observación que podemos aplicar con similar propiedad a la música. De hecho, serán la ausencia de peso, la levedad -como la entendía Calvino en sus propuestas para el nuevo milenio-, el distanciamiento, la sonrisa inteligente -contrapuesta a la risa descontrolada y excesiva- que reclama una respuesta cómplice del oyente, las condiciones que verifiquen la cualificación de obra maestra. Su despliegamiento presupone un profundo control de las emociones, de su intensidad, gradación y tempo, siguiendo el hilo de las sabias advertencias que Shakespeare pone en labios de Hamlet en el célebre discurso que éste dirige a los cómicos, argumentos que en lo esencial reconoceremos más tarde en la *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. El humor es, en efecto, un preventivo frente al fácil sentimentalismo, una hábil mediadora que pondrá coto al exceso emocional. Lo expresó muy bien el poeta Jaime Gil de Biedma, quien poco antes de morir afirmaba: “La melodía del sentimiento está cantada a dos voces, y una de ellas no sirve para otra cosa que para poner un poco de sordina al excesivo sentimentalismo de la otra”. En su estadio superior, el humor deviene el recurso que le ha sido dado a la inteligencia humana para tomar distancias frente a su propia e intransferible finitud.

La música, pese a su condición más abstracta y carácter ase-mántico, cuyos contornos más ambiguos diseccionó con gran lucidez Steiner, ha sido históricamente capaz de transmitir y responder, en semejante o superior medida que los restantes lenguajes artísticos, a una multiplicidad de funciones y móviles expresivos. También lo humorístico, la comicidad en todos sus niveles, adquiere en ella cabal carta de naturaleza, cubriendo con singular elocuencia una amplísima diversidad de registros técnicos y expresivos, de naturaleza y significación muy diversos. Géneros, modalidades y tipos formales de título tan explícito como divertimenti, scherzos, capriccios, bagatelas, humorescas, burlescas, quodlibets, etc. así lo corroboran. Pero si el humor musical hace suyos y participa de todos estos registros, de la imitación -la mimesis aristotélica- a la broma, del golpe de ingenio a la parodia, de la ironía a la sátira, lo hace con sus propios medios, con aquellos útiles y mecanismos

que su propia naturaleza le concede. Del mismo modo que no reaccionamos todos del mismo modo ante un chiste verbal, que precisa tanto del dominio lingüístico como del conocimiento del contexto, la percepción y el pleno disfrute de la comicidad musical exige cierta familiaridad con la sintaxis musical y con los mecanismos desplegados por el compositor para conseguir sus fines. A desentrañar todo ello, estableciendo una cartografía de lo cómico musical, y explorando el funcionamiento de los principales mecanismos puestos en juego con dicho propósito, dedicamos nuestro libro “*El humor en la música*” (Reichenberger, 2000), primer intento de sistematizar estas cuestiones del que tenemos noticia hasta la fecha. Los útiles así desarrollados, al activar los procesos de interiorización de la obra musical, deben redundar en una mayor complicidad del oyente frente a la misma, y, lo que nos parece todavía más importante, en la profundización de su goce durante la experiencia de la audición.

8

Tanto en los géneros explícitamente escorados hacia dicho registro y asociados a un texto como en las formas más abstractas de la música instrumental, la fisognomía de lo cómico musical descansa, en sus niveles más primarios y elementales, en elementos tan característicos como son la repetición de notas (que en el campo vocal podrá conducir a una verdadera deconstrucción del lenguaje) y la introducción de diseños mecánicos y *ostinati*, elementos todos ellos connaturales al género *buffo* y que tienen en lo “cómico absoluto” de Rossini, según la feliz expresión de Rognoni, su manifestación máxima. Un capítulo aparte lo constituye la imitación de risas y carcajadas, de la descarga fisiológica a la *composición* de la risa, y que cuenta con una rica colección de ejemplos, incluyendo desde los nombres insignes de J.S. Bach (sí!, leen bien: el “viejo Bach”) a Ligeti, pasando por Rameau, Mozart, Paganini, Weber, Berlioz, Mussorgsky, Verdi, Janacek, Prokofiev, Berg y Shostakovich. Una mayor significación debemos otorgar a todos aquellos casos en los que el efecto cómico deriva de alguna clase de *desviación*, término con el que se quiere indicar aquellos usos que se apartan de la *praxis* convencional y normativa, con el consiguiente efecto sorpresivo y tensional, haciendo vívida

la experiencia de lo incongruente antes mencionada, y que pueden afectar a los diferentes vectores del discurso: ritmo, instrumentación, dinámicas, textura, y muy singularmente a la sintaxis. Aspectos como la disposición impropia de texturas, registros o instrumentos, el desquiciamiento melódico, la introducción repentina de silencios, la trasgresión en las dinámicas, las anacrusas y enlaces inacabables, la eternización de soldaduras y prolongaciones, los juegos rítmicos y métricos, la introducción premeditada de errores y defectos técnicos en la armonía, el contrapunto o la escritura instrumental, la parodia de la ineptitud de los ejecutantes, o los chistes de la notación, el humor visual o gráfico dirigido primordialmente a los propios intérpretes (de los juegos enarmónicos de Beethoven a los títulos y acotaciones jocundas y ocurrentes impresos en las partituras de Satie, afición que este autor comparte con Rossini), figuran entre los más destacables. Quizá no sea necesario insistir en el hecho de que en las realizaciones de los grandes compositores, dichas bromas o golpes de ingenio no constituyen nunca una mera incidencia aislada, sino que trascienden el efecto local para integrarse funcionalmente en el discurso, condicionando la evolución ulterior del mismo y colaborando decisivamente en la percepción a *posteriori* de la forma como un todo orgánico y necesario, donde el todo es función de las partes, como éstas lo son de la totalidad. Se cumple así el axioma de estirpe genuinamente clásica según el cual nada debe quedar exento de las correspondientes consecuencias. No puede olvidarse, en efecto, que la desviación sintáctica constituye simultáneamente uno de los procedimientos capitales en las estrategias de crecimiento formal. Al cancelar o poner entre paréntesis momentáneamente el cumplimiento de las expectativas previamente suscitadas, la desviación *-disonancia* en el orden sintáctico- introduce el factor sorpresa y alimenta el despliegue del discurso, cuyas consecuencias se hacen sentir tanto en el plano expresivo como estructural. De entre las desviaciones que afectan al orden sintáctico del discurso, podemos mencionar aquellas que residen -como en el caso de los tropos- en el desplazamiento de notas o frases desde su posición normal a una ubicación distinta, con la finalidad de suscitar un efecto emocional inusual, que puede ir de lo cómico

o lo grotesco hasta la expresión trágica. Destaca al respecto la figura retórica del *hyperbaton* (definida por autores clásicos como Quintiliano y Susenbrotus, y recogida en el barroco por tratadistas como Scheibe y Forkel), y las modalidades asociadas de la *epanalepsis* (reexposición del principio de un pasaje al final del mismo; también la repetición frecuente de una expresión, que el mencionado autor latino denomina *tautología*), y su contraria, el *hysteronproteron* (que Sisman describe como la decisión estilística de poner el carro delante del caballo). Dos serán las fórmulas preferentes del humor sintáctico: el final que se resiste a serlo, de efectos inopinados y a menudo explosivos, y el comienzo como un final. En el segundo caso, la ubicación al inicio de una pieza de una cláusula cadencial típicamente conclusiva actuará como una especie de bomba de relojería que dejará sentir sus consecuencias hasta el final mismo de la obra. Por todo lo que hemos ido apuntando, no resulta nada extraño que el ingenio, concebido como la manifestación más sutil del humor, alcance su plasmación más brillante y paradigmática en el clasicismo vienés, con las insignes figuras de Haydn y Mozart a la cabeza. Maestro de la salida ocurrente y de la alquimia bienhumorada, Haydn desborda permanentemente nuestras expectativas, inclusive las más atrevidas. Los perfiles chispeantes y traviosos de su música, la luminosidad pastoral y su sereno y a la vez apasionado canto a la vida -"Donde está Haydn no puede suceder nada", apunta Claudio Magris- conviven con la intensidad compulsiva y arrebatada del *Sturm und Drang* y la expresividad más grave e interiorizada. Combinación de registros que se suceden en estrecha cadencia, sabia y equilibradamente dispuesta, acorde con la sensibilidad de la época, reflejada en los tratados de urbanidad y buenas costumbres entonces en boga, ligados a la eclosión del pensamiento ilustrado. Haydn poseía en su biblioteca un ejemplar de uno de ellos, *Über den Umgang mit Menschen* (1793), firmado por Adolph Freiherr von Knigge, que leemos como un verdadero manifiesto del paradigma dominante, en el que bromas, ingenio, gracia y moralidad concurren a partes iguales: "Por encima de todo, nunca debe olvidarse que la gente quiere ante todo divertirse y entretenerse; que incluso la conversación más instructiva se convierte finalmente en

cargante para muchos si no se la sazona con salidas de ingenio y buen humor”. Haydn se convierte así en el máximo cultivador del ingenio, el goce en plenitud del cual estará al alcance sólo de los verdaderos *connaisseurs*, y que tiene como meta única suscitar la sonrisa cómplice que aflora ante el ejercicio soberano del pensamiento en libertad. En Haydn reconocemos una combinación única e idiosincrática de rusticidad y estilo elevado, donde la *joie de vivre* se une a lo sublime, experimentación formal en estado puro -”Estaba aislado, por fuerza tenía que acabar siendo original!”-, inventiva rítmica en altas dosis, ingenuidad e ironía -los dos atributos que Goethe asociaba al genio-, y siempre aquella especie de sencillez sofisticada e inteligente, aquella artificiosa *naturalidad*, cualidad que se erige en una de las grandezas últimas del classicismo superior y compartida por Mozart, pero que alcanza en el maestro de Rohrau su manifestación más sorprendente e interpelante, al ser presentada *in nuce*, sin la salvaguarda del milagro supremo del melodismo mozartiano. La imaginación creativa de Haydn es inagotable, la cualidad y riqueza constantemente renovadas de su ingenio hacen plena justicia al reto aducido por el lúcido Lichtenberg, según el cual “con el ingenio sucede como con la música: cuanto más se escucha, más fineza se le exige”. Su música deviene, sin duda, la traducción más conseguida y completa del ideal de civismo ilustrado.

En Mozart reencontramos con creces la picardía del Haydn más malicioso y pícaro -el juvenil “Galimathias Musicum”, o la “Broma musical” son sus ejemplos más emblemáticos-, pero, a la vez, y ascendiendo un nuevo escalón que nos conduce a su producción más madura, la combinación más impactante y visionaria de comedia y tragedia. Por lo que respecta a los aspectos más lúdicos, es ésta una tendencia extensiva a otras facetas de personalidad tan proteica, y que enlaza directamente con su gusto por el humor obscuro y escatológico, y una desenfrenada inclinación hacia la invención verbal y los juegos de palabras, frutos de aquel *imperativo transformacional* que ha sido relacionado neurológicamente con la creatividad de índole estrictamente musical. A la ambivalencia emocional antes invocada, se le suma aquí la concurrencia de tópicos muy

heterogéneos. La plenitud idiomática mozartiana alcanzará su cénit en la obra tardía, dando un nuevo paso hacia adelante íntimamente unido a la recepción de J.S. Bach. Este hecho tiene una importancia histórica capital, y permite a Mozart reformular -a un nivel todavía más elevado- el orgánico de sus medios compositivos, que podemos cifrar en la síntesis portentosa de la elegancia cantabile del estilo galante y la comicidad picante de la ópera cómica -transferida eventualmente al campo instrumental- con la complejidad del estilo serio, incongruencia de registros expresivos taxativamente rechazada por los retóricos normativos, que no consideraban adecuada la combinación en una misma obra o parte de la misma de afectos tan divergentes. Amalgama perfectamente articulada de géneros y estilos, donde conviven la facilidad de lo popular con la dificultad de las técnicas más rigurosas del contrapunto y la sofisticación de los procesos compositivos, aspectos de los que la serie de cuartetos dedicados a Haydn constituye una de sus manifestaciones más lograda y conmovedora.

La ironía, por su parte, se traducirá preferentemente en todos aquellos procedimientos técnicos que tienden a aminorar el énfasis expresivo, la gravedad y el grosor de la materia sonora, derogando la ilusión de la realidad inmanente de las cosas, poniendo puntualmente en crisis la lógica lineal: *pizzicato*, utilización de registros muy agudos, dinámicas livianas, articulaciones *staccati* (abocando todo ello de nuevo en el tópico de las cajitas de música y los movimientos mecánicos), descomposición y deshilachamiento de la textura, alteraciones radicales en la misma, cambios rítmicos y/o métricos repentinos, incongruencia -en un contexto expresivo dado- de tópicos y tipologías, elipsis irónica, introducción inesperada de ritmos de marcha (no en balde muchos de estos últimos aspectos convergen en el último Beethoven, donde la presencia de elementos convencionales y neutros -como los trinos- es también un rasgo a retener, cuando la afirmación insobornable de la subjetividad ya no pasa por la proscripción agónica de los mismos), diseños de acompañamiento que emulan el sonido del tamborileo, trasgresión de ciertas reglas técnicas de la composición, uso de la cita, engaño tonal, contraste

directo de modos, o adjudicación atípica de un cambio de modo contradiciendo así la naturaleza primera de una determinada música. La música de autores como Beethoven, Schubert y Mendelssohn brinda ejemplos preclaros de muchos de estos procedimientos. La irisación modal Mayor/menor -por su parte- representa en manos de compositores como Schubert y Brahms (con los precedentes de Haydn y el último Mozart) una de las vías de penetración en la esfera del ensueño y el éxtasis románticos. El retorno fatalista -o retractación- de la *irrealidad* del modo mayor a la modalidad menor representa en Schubert el momento de la *desilusión*, del desvanecimiento de toda esperanza, el derrumbe trágico; ironía rota que glosa la soledad y despecho del sujeto abandonado a su propia suerte (que Adorno pone en relación con la propia crisis de la forma sonata, cuando el detalle ya no puede ser redimido por la totalidad). Autores como Schumann, Wolf o Mahler seguirán este camino, entrelazando éste último ironía trágica y parodia en un gesto claramente proto-expresionista. La distinción entre risa y sonrisa cobra aquí todo su valor. Mientras que la primera apela a la reacción primaria e instintiva, a la fisicidad orgánica del individuo, la segunda extrae toda su fuerza de la contención, del goce del intelecto y de la reticencia emocional, cualidades que definen bien la grandeza de las obras artísticas de mayor calado, y que tienen en la ironía su terreno preferente. La risa puede reducirse a un rictus espasmódico y visceral; la sonrisa, por contra, está bajo control y reclama el concurso activo y cómplice de la inteligencia, permaneciendo abierta a una multiplicidad de experiencias, encubriendo un fondo ignoto y misterioso. La risa es obvia y muere en ella misma, la sonrisa es ambigua y aflora delicadamente, sugiriendo emociones y experiencias más íntimas que trascienden las lecturas superficiales, como la que evoca con sencillez Olivier Messiaen en su canción de juventud *Le sourire (Trois Mélodies, 1930)*: “Ma bouche veut sourire/Et mon sourire tremble”. Y marcan así la excelencia en la pléyade de registros irónicos evocados, la agilidad élfica y alciónica de Mendelssohn, la poesía abstraída y a la vez entusiasta de Schumann, la sonrisa otoñal y elegíaca de Brahms, la sabia y compasiva socarronería del viejo Verdi trasvestido de Falstaff, el abismo de amarga desesperación

y crudeza emocional de Wolf, la evocación maravillosa del universo Wunderhorn de Mahler, en quien la unión de lo grotesco y la angustia del desertor abren vías preeminentes a la modernidad, la cocina ocurrente de Satie, teñida de una suave e indolente melancolía (no es éste el menor de sus vínculos con Stravinsky), el experimentalismo divertido e irrefrenable de Ives, la afilada astucia y deshumanización mecánica que sostienen el *pesimismo ontológico* de Stravinsky, el distinguido distanciamiento expresivo de Ravel, el virtuosismo del cual esconde una pátina de tristeza tornasolada por la pérdida irreparable de la infancia, o la aspereza agridulce que a penas consigue refrenar la hiperemocionalidad casi insuportable de Janacek, cuya originalidad extrema ha sido bellamente glosada por Kundera.

La exploración del humor en todas sus modalidades será una constante en la música del siglo XX. Desde una perspectiva estética, pero también sociológica y cultural, géneros tradicionales como la parodia y la sátira adquieren un renovado vigor y renuevan sus arsenales, poniendo su potencial al servicio de la crítica cultural, ideológica y política. Baste con recordar las páginas más fulgurantes y demoledoras de Prokofiev y Shostakovich, ante todo sus realizaciones escénicas, retomando éste último con *La nariz* -basada en el conocido relato de Gógol- la gloriosa tradición de la sátira rusa, a la que autores como Dargomyzhsky, Kalinnikov, Rachmaninov y el mismo Prokofiev hicieron aportaciones memorables. Similarmente, el siglo XX verá surgir nuevos tópicos como la música de circo y music-hall, la “musique de tapisserie” -o “musique d’ameublement”- del ínclito Satie, la manipulación artística de tonadas vulgares y urbanas, así como los géneros populares a la moda, como cuando Ravel alude a la música negra norteamericana en páginas de un inmarchitable aroma irónico y aristocratizante, el culto a los nuevos artefactos de la civilización industrial, o el cultivo de la brevedad extrema, que triunfa en el gag, esa ganzúa o atajo en el proceso lógico, de la micro-aria del *Falstaff* de Verdi -quien sólo permite a su protagonista regodearse en la evocación de esbelteces pretéritas durante poco más de 30 segundos- a la canción minúscula que

Ives consagra a la ruidosa callejuela de negocios “Ann Street”, de dimensiones igualmente menguadas, y como es el caso igualmente de realizaciones como las *Trois Operas-Minutes* de Milhaud, que le valieron al autor pasar a engrosar el “Guinness Book of Records”. También la cita y el pastiche -hasta el día de hoy- adquieren un potencial inédito, intertextual y polisémico, de Debussy a Mahler, de Falla a Britten, del neo-clasicismo de Stravinsky a Zimmermann, de Schönberg y Hindemith a Berio y Ligeti.

Para ir concluyendo. Sólo al creador capaz de tomar distancia respecto de sí mismo y de su propio estilo, como supo ver con docta perspicacia Panofsky en Durero, en Miguel Ángel, en el último Beethoven, le es dado elevarse al olimpo de los más grandes. Los casos de Rembrandt y Goya -para regresar al terreno pictórico- son ciertamente paradigmáticos, y nos permiten recuperar los argumentos con los que abríamos las presentes consideraciones. El reir crepuscular y rebosante de sabiduría y humanidad que ilumina dos de los postreros y más prodigiosos autorretratos de dichos artistas, penetrados ya por el halo de la muerte, personificando el primero de ellos al pintor griego Zeuxis (que habría muerto literalmente de risa), y como si ambos quisiesen emular a Demócrito, el filósofo que se solía representar riendo. En su acepción más elevada, allí donde dolor y alegría, comedia y tragedia se confunden, el humor trasciende -y a la vez subsume- lo lúdico y lo retórico, para devenir una disposición del espíritu indefectiblemente unida a la expresión dramática y trágica. De hecho, nos atreveríamos a afirmar que los registros invocados en estas páginas -al enfrentarse valerosamente a la fragilidad de la razón- se constituyen en condición necesaria para la manifestación del espíritu trágico. El humor -y en mayor medida aún la ironía- se erige así en la condición *sine qua non* y en el distintivo primordial de la grandeza de las obras cumbres de la literatura musical de todos los tiempos, representantes egregias de los logros más elevados del espíritu humano, contribuyendo de forma determinante y necesaria a sellar el estatuto de la auténtica *obra maestra*. Sin perder de vista en ningún momento el carácter esencialmente *irreductible* de la obra de arte, el

humor edifica una construcción autónoma sobre la fisura irreparable del vacío existencial, aquel misterio que escapa a toda comprensión humana. Lo lúdico se erige así en categoría central de lo humano, luchando contra el tiempo y su condición efímera. Quizás sea ésta al fin y al cabo la aspiración última del arte auténtico, tan sabiamente formulada por Canetti en una de sus notas: “En los juegos verbales desaparece la muerte”. Con las líneas anteriores nos gustaría haber contribuido a corroborar la verdad profunda que encierran las palabras de Goethe, cuando saludaba el ingenio sagaz y premonitorio de los aforismos de Lichtenberg, constatando su valor epifánico: “Podemos emplear los escritos de Lichtenberg como la más singular de las varitas mágicas: donde hace una broma, se esconde un problema”.

El presente ciclo propone a los asistentes una jugosa exploración de los registros mencionados, ilustrados con páginas de gran calado musical y en interpretaciones de probada solvencia. A lo largo de los tres conciertos que lo integran, dedicados al repertorio pianístico, para cuarteto y para conjunto instrumental, respectivamente, tendremos ocasión de comprobar la pervivencia de lo cómico musical, la variedad de sus manifestaciones, la diversidad de intenciones y resultados, cubriendo un amplio abanico cronológico, de estilos, lenguajes y estéticas, desde el clasicismo hasta la actualidad. Los compositores se valen para ello de mecanismos múltiples y muy diversos, manipulando códigos y expectativas, estableciendo complicidades y desafiando la inteligencia y la sensibilidad de sus oyentes, cuya capacidad de goce saldrá sin duda alguna ganando en el envite. Dejen pues a un lado sus preocupaciones y dispónganse a disfrutar de estas veladas, compartiendo entusiasmos con nuestros intérpretes.

Benet Casablancas Domingo

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 13 de mayo de 2009. 19,30 horas

I

Franz Joseph Haydn (1732-1809)
Capriccio en Sol mayor, Hob. XVII/1

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Bagatelas, Op. 119

Xavier Montsalvage (1912-2002)
Tres divertimentos

Con decisión

Muy dulce

Vivo

18



Satie por Cocteau

II

Maurice Ravel (1875-1937)
Valses nobles y sentimentales

Erik Satie (1866-1925)
Sonatina burocrática
Allegro
Andante
Vivache

Delfín Colomé (1946-2008)
La vache qui mi

Salvatore Sciarrino (1947)
Anamorfosi

Antonin Dvorak (1841-1904) / **Art Tatum** (1910-1956)
Humoresque

Aaron Copland (1900-1990)
The Cat and the Mouse. Scherzo humoristique

El **PRIMER CONCIERTO** que abre el ciclo, confiado al piano, ilustra muy bien los diversos registros del humor musical anteriormente expuestos. El programa lo configuran distintos bloques perfectamente delimitados, que nos permitirán explorar una rica pléyade de épocas, estilos y lenguajes musicales. En primer lugar dos cimas del clasicismo vienés, Haydn y Beethoven, que nos acercarán al ingenio sintáctico en estado puro, recorriendo un amplio periplo técnico, estético y expresivo que nos conducirá desde los estratos más directos e inmediatos de la ocurrencia y el golpe de efecto puntuales a la esfera más elevada de la ironía. Ningún autor más indicado que **Joseph Haydn** (1732-1809) para encabezar el interesante programa que nos propone Albert Nieto, en este 'Año Haydn' en el que conmemoramos los doscientos años de la muerte del maestro de Rohrau, y que debería servir para establecer definitivamente la grandeza inagotable de uno de los compositores más grandes, conmovedores y pletóricos de inventiva de toda la historia de la música, demasiado tiempo a la sombra de su eximio y estimado colega Mozart. Y mientras Furtwängler admira la alegría de vivir de esta música eternamente joven y la rara capacidad de su autor de ser plenamente él mismo, dando libre y feliz expresión a su propia personalidad y a la vez expresar un sentimiento colectivo, Claudio Magris reconoce en su legado una de las últimas expresiones de una totalidad intacta y armoniosa, de una "creación sin sombras". Pero será Goethe quien dedique al compositor el mejor elogio, casi inalcanzable y a la vez todo un programa para una aproximación en profundidad al estilo clásico, al reconocer en él las máximas cualidades del genio: "Temperamento, sensibilidad, ingenio, humor, espontaneidad, amabilidad, vigor, o -en el análisis final, las dos características del genio- ingenuidad e ironía." El "Capriccio en Sol Mayor" (1765) hace honor a su título y da pie, acogándose a la forma de un rondó, a una abigarrada sucesión de sorpresas y golpes de efecto. Como sucede con frecuencia en el autor, la pieza parte de un material más bien rústico (se trata de la canción "Acht Sauschneider müssen seyn"), para alcanzar a lo largo de su curso una notable temperatura emocional. Las desviaciones de todo tipo (rítmicas, armónicas, silencios, de los más explosivos siempre

en Haydn) mantienen en vilo el ánimo del oyente al cancelar momentáneamente las expectativas previamente suscitadas. Ocurrencias, es preciso subrayarlo, que a diferencia de lo que sucede en C.Ph.E. Bach, excéntrico a fuer de visionario y a quien tanto admiraba Haydn, lejos de permanecer como meras incidencias aisladas, terminan siempre por integrarse en la totalidad, poniendo a salvo con ello en todo momento el sentido orgánico de la obra.

Las Bagatelas op. 119 de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827), colección de once gemas aforísticas completada en los años 1820-22, constituyen junto al op. 126 el verdadero testamento pianístico del autor, su última palabra en este medio tan querido. Con tales miniaturas nos elevamos a un estadio bien distinto, en el que aflora ya la ironía, figura retórica muy apreciada por los jóvenes románticos y cuyo concurso percibimos aquí desde el propio título empleado, piezas a las que el autor se refería privadamente con el término “Kleinigkeiten”, naderías, fruslerías, acentuando con ello el sentido ordinario, anodino y baladí, de *bagatela*. El ingenio y despojada sofisticación de Beethoven lucen aquí con todo su esplendor. Suerte de diamantes en bruto que no requieren ya de prolijos procesos de trabajo temático o desarrollos para afirmarse cual destellos de una poderosa imaginación creativa, recogiendo, en su esencialidad, los frutos y experiencias de toda una vida. La invención se nos ofrece aquí en estado puro, libre y soberana respecto de ulteriores cargas, obligaciones o compromisos formales ajenos al fulgor de su propio brillo alciónico. Todo ello hace de la presente colección un auténtico diario personal, a modo de pequeñas epifanías que nos acercan -en su inmediatez- a la desnuda intimidad del momento creativo. Apuntes cogidos al vuelo, juegos rítmicos, vigor atlético en marcado contraste con pasajes de signo más contemplativo, sobresaltos dinámicos, acentos de agudo lirismo, páginas de singular nobleza de expresión, con la distante elegancia de quien ha dejado tras de sí los fragores subjetivistas del estilo heroico, junto a ejemplos “avant la lettre”, en algún caso diríase casi experimentales, de variación continua, anticipando las formas abiertas, en permanente evolución (*forma for-*

mans), de épocas más recientes, son algunos de los registros y perfiles que caracterizan a las sucesivas piezas, henchidas de sabiduría y humanidad. Distanciación emocional, de vuelta ya de todo, incluso de sí mismo, privativa de los más grandes de entre todos los artistas, que rubrica el estilo tardío de Beethoven, para erigirse en uno de los logros más grandes de nuestra cultura.

Le sigue un segundo bloque integrado por una serie de piezas adscritas a la tradición francesa, representada aquí por las figuras de Satie y Ravel, o que manifiestan, como es el caso de Montsalvatge, uno de nuestros autores más estimados, unas afinidades estéticas afines a dicha escuela. En primer lugar, y de forma justificadísima, la figura de **Erik Satie** (1866-1925), verdadero patriarca de la reacción francesa frente a las brumas nórdicas del romanticismo tardío y el culto a Wagner, en particular, cuyo poderío volcánico asolaba a Europa entera. Satie reivindicaría con fuerza, frente a autores más jóvenes como Debussy, la necesidad de despojar la música de los excesos de choucroust centroeuropea, para volver a la tradición genuinamente gala que tiene en el clasicismo de Couperin y Rameau dos de sus referentes clave. La vertiente juguetona y mordaz de Satie es patente ya en los títulos mismos de sus obras, y se advierte asimismo en sus numerosos dibujos. La modalidad humorística de la parodia no podía faltar en el presente recorrido. Un típico y brillante ejemplo de ello nos lo ofrece Satie con su “Sonatine bureaucratique” (1917). La obra, articulada en tres movimientos y no exenta de cierta vocación provocativa, responde con aplicación a su título y constituye una hábil y divertida parodia compás por compás de una conocida sonatina para principiantes de Clementi (Op. 36, núm. 1), que se convierte así en pretexto inocente de los dardos antiacademicistas del autor francés.

Precedían a esta obrita los “Valses nobles et sentimentales” de **Maurice Ravel** (1875-1937), obra mayor de la producción pianística del compositor francés con raíces vascas, que nos acerca nuevamente al aire elegante de la danza ternaria, tan presente en su obra y de la que el poema sinfónico *La Valse*

-más escorada hacia lo grotesco- constituye quizá su expresión más fascinante. De pocos autores puede afirmarse algo que, aplicado a Ravel, pocos negarían: su producción entera constituye una larga retahíla de obras maestras absolutas. Valga la presente colección de valsos, compuesta en 1911, para corroborar dicho aserto. La partitura, que lleva como frontispicio la siguiente inscripción de Henri de Régnier, “...le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile”, comprende seis valsos encadenados seguidos de un epílogo, constituyendo, para Roland Manuel, el “summum de la experiencia armónica de Ravel. Las disonancias se muestran allí al desnudo y la estridencia de su alegría no será sobrepasada”. La armonía, en efecto, poblada de disonancias y clusters quasi webernianos, se rarifica aquí hasta el extremo, sin que ello diluya, más bien al contrario, la fragancia maravillosa y dulciamarga que exhala la sucesión de las distintas piezas, que, a modo de suite, configuran la obra. Abundan en ella los intervalos de octava disminuía (fruto de la simultaneidad de la nota real y la apoyatura no resuelta de la séptima, y la introducción de sendas *acciacature*), las tríadas aumentadas, y la proliferación de segundas y notas añadidas (cuando no acordes completos), a menudo con el carácter de notas “falsas”, destilando todo ello una amable y elegante ironía. Merecen ser destacados al respecto el ambiente enrarecido del vals Nr. II, de proceder indolente e indeleble nostalgia, y al que las tríadas aumentadas confieren un aire misterioso y de resonancias oníricas, o la liviandad, depuración extrema de la textura y jugueteo rítmico del Nr. III *-pp léger-*, con generosa presencia de hemiolias e ingeniosas inflexiones de carácter polirrítmico. El proceso de “desección” armónica llega al cénit en valsos como el Nr. III, ya mencionado, y el Nr. VI. Los acordes de quinta aumentada reaparecen en los compases iniciales del Nr. VII, que recupera en su sección central las superposiciones polimétricas, y a lo largo de cuyo desarrollo se alcanzará la apoteosis de la obra. El “Épilogue” que cierra la colección incluye fugaces reminiscencias de los valsos anteriores, evocados aquí bajo una nueva luz, para concluir con un prolongado pedal sobre la tónica sol, sostenido largamente en el registro grave del piano, y al que se añaden amplias

resonancias, suscitando todo ello un fuerte sentimiento de ensueño y estagnación. La mirada irónica se tiñe por momentos con los colores más tristes y elegíacos de la idiosincrática paleta expresiva del autor, para destilar -desde la miriada de recovecos de sus intersticios armónicos, de un refinamiento sin parangón- una de las páginas más esenciales de su producción, de una desnudez rayana en el despojamiento, llevando su paráfrasis de la danza vienesa, con el delicioso *élan* de sus juegos rítmicos (verbigracia, las hemiolias y acentos desplazados) a sus límites más oníricos e inquietantes, sin

A Mme. Jeanne Aronau de Fichet

Tres Divertimentos

Sobre temas de autores olvidados
Three Divertissements
On Themes Of Forgotten Composers



I

XAVIER MONTSALVATGE

Con decisión



op. 31a legal. B. 41.030-1932

© COPYRIGHT 1935 BY SOUTHERN MUSIC PUBLISHING COMPANY, INC., NEW YORK.
EDICIÓN ESPAÑOLA Y PORTUGUESA 1932. SOUTHERN MUSIC ESPAÑOLA, S.A. - DISTRIBUCIÓN 337 BARCELONA (C)

Primeros compases de la partitura “Tres Divertimentos”, de Montsalvatge, edición de Southern Publishing Company, Inc., New York, 1935

perder en ningún momento, pese a ello y desde la distancia, la voluptuosidad y belleza inaprensibles que le son propias y que se resisten a marchitarse.

Un espíritu lúdico y delicadamente irónico preside igualmente los “Tres divertimentos” de **Xavier Montsalvatge** (1912-2002), autor muy allegado a la tradición francesa, de la que era un admirador confeso. El presente tríptico, fechado en 1941, se basa en distintas tonadas de vago origen popular (transmitidas quizá por algún “flabiolaire”), comprendiendo un viejo y desenfadado chotis, una encantadora y estilizada habanera (conocida también como “americana”, por sus connotaciones coloniales) y una jota borboteante y vivaracha. Reconocemos en dichas piezas la elegancia y la ironía, levemente socarrona, diríase émula de Montaigne y muy ampurdanesa, que distinguían al compositor gerundense, atento a los pequeños placeres hedonistas del espíritu, y cuyo recuerdo pervive en la memoria de todos quienes tuvimos la oportunidad y el privilegio de tratarle. Montsalvatge, receloso como buen noucentista de trascendentalismos y desahogos sentimentales, se inscribe aquí en la estela del Grupo de los Seis en su rechazo de toda clase de boatos y solemnidades. Cabe destacar al respecto las deliciosas y dulciamargas disonancias que puntúan la habanera, a modo de notas ‘falsas’ (no exentas de ciertas resonancias “blues”), con su efecto bitonal y levemente *desenfocado*, objeto de un tratamiento muy sutil y sensible, exhalando una nostalgia imperecedera que evoca los registros más logrados y personales de la producción del autor de las maravillosas “Canciones negras”.

El espíritu lúdico en música es variopinto y diverso en sus manifestaciones, algo que podremos comprobar al escuchar el resto de obras que completan el programa de la presente velada, en un recorrido más cercano en el tiempo y que termina en pleno siglo XXI, desde una lectura en clave de jazz de la *Humoresca Op. 101, Nr. 7, en Sol Mayor* de Dvorak que nos legara Art Tatum a la teatralidad de Copland y Colomé, para concluir con esta genuina y renovada aproximación al quodlibet que firma Sciarrino. Humoresca es uno de los tér-

minos elegidos por numerosos autores para encabezar algunas de sus piezas marcadas por una intencionalidad abierta o veladamente humorística y jocosa. Schumann, el primero en inaugurar dicha senda, y después Tchaikovsky (citado más adelante por Stravinsky en su brillantísimo y sensible pastiche “Le baiser de la Fée”), Grieg, Reger o Humperdinck, entre otros, son algunos de los autores que la han cultivado, dejándonos espléndidas realizaciones en las que luce el espíritu aludido. También **Antonín Dvorak** (1841-1904), que nos legó ocho magníficas piezas con dicha denominación agrupadas en su Op. 101 (1894). **Art Tatum** (1910-1956), el espléndido pianista americano, nos legó una memorable recreación de dicha pieza, bañada con los acentos de la música negra, rítmicamente vivaraz, dando juego a una amplísima escala de *tempi* y medidas, con las ideas de Dvorak conviviendo en feliz mestizaje con los aires de marcha del ragtime, y servida por un pianismo sutil, delicado y virtuoso, versión que oiremos esta noche, llena de los guiños y pequeñas travesuras del lenguaje jazzístico, sin dejar de subrayar los perfiles más inconfundibles del original.

El barcelonés **Delfi Colomé** (1946-2008), que nos dejó prematuramente hace poco más de un año, fue un hombre ciertamente polifacético, combinando sus pasiones artísticas -la danza en primer término- y labores creativas con la condición de diplomático y embajador de España en los destinos más dispares. Personaje de gran humanidad, sumamente cordial, afable y generoso, dejó un recuerdo imborrable en todos aquellos -y fueron muchos- que le conocimos y tuvimos ocasión de compartir con él iniciativas y proyectos, primero en Viena, más adelante desde los confines asiáticos (nuestro último encuentro -fortuito, cordial, apresurado- tuvo lugar muy cerca de la sede de esta Fundación), sin que la distancia mermara en ningún momento la calidez de su trato. En el terreno creativo Colomé cultivó preferentemente los registros más lúdicos de su arte, próximos a los ámbitos de la performance y lo gestual. “La vache qui mi”, de título tan desenfadado como lo es la propia pieza, con su juego de palabras claramente deudor de Satie, constituye una clara manifestación de lo dicho,

con empleo de numerosos grafismos en la notación, y que requiere del intérprete verdaderas dotes actorales. La interpretación de su música en este concierto adquiere hoy así una dimensión de modesto pero sentido homenaje. Vaya para tí, Delfí! Sucede a dicha pieza una genuina y renovada aproximación al género del quodlibet (como gustéis) que firma el compositor italiano **Salvatore Sciarrino** (1947-) con su obra "Anamorfosi". Acorde con la tradición del género, que gusta de superponer ideas y materiales fuertemente heterogéneos (en ritmo y armonía, pero también en su carácter expresivo) y del que las "Variaciones Goldberg" de Bach ofrecen probablemente el ejemplo más grande, y próxima al "collage", el autor plantea en ella un divertido juego con tres melodías presentadas simultáneamente: los "Juegos de agua" y "La barca sobre el océano" de Ravel, y el conocido tema de la película "Cantando bajo la lluvia". Como adecuado colofón del recital, retomaremos el registro teatral con la pieza "The Cat and the Mouse" del compositor americano **Aaron Copland** (1900-1990). Formado en París con Nadia Boulanger, es todavía Copland un autor relativamente poco conocido en nuestro país, cuya producción trasciende ampliamente los estereotipos más extendidos sobre la misma, basados ante todo en sus piezas más populares y divulgadas, con los ballets y piezas como "Salón México" a la cabeza. Copland funde en su contrastada producción los acentos neoclásicos de raíz parisina -a la sombra de Stravinsky- transmitidos por su maestra con un trasfondo genuinamente americano, que podemos percibir en la amplitud formal, la espaciosidad de sus armonías y la vivacidad afilada del contexto rítmico. Cualidades todas ellas patentes en la pieza que cierra el presente programa, y que nos ofrece un jocoso relato de las peripecias entre un gato y un ratón, con inclusión de las correspondientes connotaciones gestuales y servidas por un estimulante e incisivo pianismo.

ALBERT NIETO

Se formó con Ramón Coll, Albert Atenelle, Christopher Elton, Maria Curcio y especialmente con Rosa Sabater y Frédéric Gevers.

Ha colaborado como solista con diversas orquestas (Bilbao, Barcelona, Baleares, Vallès, Belgrado...) y en múltiples agrupaciones camerísticas (Joan Enric Lluna, Jaime Martín, Asier Polo, Santiago Juan...) y es fundador del Montsalvatge Piano Quartet y del Trio Gerhard; con esta última formación ha realizado grabaciones discográficas monográficas de los compositores Granados, Gerhard y Montsalvatge. Con diversos intérpretes ha grabado la integral de las *Sonatas* de Salvador Brotons, así como obra camerística de compositores vascos.

Junto a Virtudes Narejos ha grabado la integral pianística de Ángel Oliver.

Ha tocado en los festivales de San Sebastián, Granada, Santander, Perelada, Fundación March, Burdeos... y ha estrenado más de 50 obras de compositores españoles, muchas de las cuales ha grabado en disco. Es autor de cuatro libros: *La digitación pianística*, *Contenidos de la técnica pianística*, *El pedal de resonancia: el alma del piano* y *La clase colectiva de piano*.

Ha sido profesor de Piano del Conservatorio Superior de Música "Jesús Guridi" de Vitoria y lo es actualmente en el Conservatorio Superior "Óscar Esplá" de Alicante.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 20 de mayo de 2009. 19,30 horas

I

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto n° 30 en Mi bemol mayor, Op. 33 n° 2, Hob. III:38,

“La broma”

Allegro moderato cantabile

Scherzo

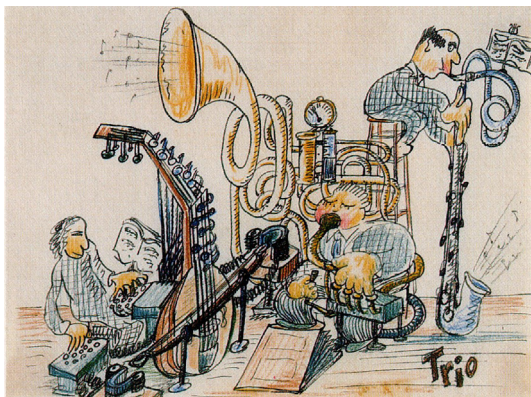
Largo e sostenuto

Presto

30

Paul Hindemith (1895-1963)

Obertura de “El Holandés Errante”, tocado a vista por una orquesta de segunda fila de provincias a las siete de la mañana



Dibujo de Paul Hindemith

II

Igor Stravinsky (1882-1971)
Tres piezas para cuarteto de cuerda

Eduardo Ocón (1833-1901)
Rheinfahrt. Estudio Fantástico

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Cuarteto en Do mayor, Op. 59 nº 3 “Rasumovsky”
I. *Introduzione: Andante con moto. Allegro vivace*
II. *Andante con moto quasi Allegretto*
III. *Menuetto: Grazioso*
IV. *Allegro molto*

CUARTETO GRANADOS

David Mata, *vilón I*

Marc Oliu, *violín II*

Andoni Mercero, *viola*

Aldo Mata, *violonchelo*

SEGUNDO CONCIERTO

De todos los formatos, el cuarteto ocupa sin duda la posición central de la música de cámara. Su equilibrio, riqueza de posibilidades técnicas y expresivas, capaz de fundir las cuatro individualidades en un todo homogéneo, lo convierten en el mejor vehículo de las concepciones más profundas y avanzadas de los compositores, desde el clasicismo hasta nuestros días. Así lo han entendido casi todos los grandes compositores, que salvo contadas excepciones, le han confiado su música más interiorizada e imaginativa. En la época clásica fue el género de los “connaisseurs” por excelencia, de los melómanos más preparados y expertos. Con ello contaban los propios autores, que podían apelar a la complicidad del público restringido de conocedores para ofrecerles lo mejor de su arte, lo que incluía, naturalmente, los distintos registros de lo cómico musical.

Resulta sin duda deslumbrante la trayectoria de **Joseph Haydn** (1732-1809) en este terreno. Inventó prácticamente el género para conducirlo a cotas de perfección inusual, hilvanando obra maestra tras obra maestra (por lo menos desde el Op. 33), a lo largo de más de 80 realizaciones. El Cuarteto Op. 33. núm. 2 en Mib Mayor que nos ofrecen hoy los miembros del Cuarteto Granados ilustra y sintetiza fehacientemente muchos de los tópicos ya mencionados: alternancia de argumentos serios y pequeños *divertimenti*, dramatismo frente a comedia y diversión, tópicos de raíz y carácter popular frente a la introducción de las técnicas más sofisticadas de la composición, el estilo serio y el contrapunto frente al estilo galante, la integración de fuga y sonata, son algunos de los binomios que permiten comprender la grandeza del estilo clásico vienés, del que Haydn se erige en figura capital, al mismo nivel que Mozart y Beethoven (nos sonroja tener que recordarlo) y que tiene en el cuarteto de cuerdas uno de sus frutos más elevados. Género que daría lugar posteriormente, y con el concurso de Schubert, a una línea evolutiva y de continuidad histórica ininterrumpida hasta el día de hoy, de importancia trascendente, y que tendrá años más tarde en la segunda escuela de Viena otro de sus puntos álgidos. Haydn

se nos revela así como la mejor encarnación y un verdadero paradigma del compositor ilustrado, y el arte cuarteto como el vehículo idóneo y más elocuente para transmitir los valores y cualidades implícitos en tal concepción. Como bien supo ver el sabio Goethe, con su famosa caracterización del género cuartetístico consolidado por Haydn, forma suprema de la música de cámara, como una “estimulante conversación entre cuatro hombres juiciosos”. Dimensión vinculada al arte de la conversación cultivado en los salones ilustrados, con su capacidad de sazonar los asuntos serios con alguna ocurrencia, y de romper puntualmente el rigor en la exposición lógica de los argumentos con sendas digresiones, todo ello en aras de una mayor elocuencia. Y sin renunciar en ningún momento a aquella falsa naturalidad recomendada por Hume en la escritura, con el fin de expresar sentimientos que son naturales pero que, al mismo tiempo, no son obvios (algunas observaciones de Hazlitt irían en la misma dirección). La serie de cuartetos incluidos en el Op. 33 marca un giro decisivo en la producción de Haydn para este medio, logrando en ellos establecer los rasgos esenciales del género. El segundo de la colección, conocido con el oportuno sobrenombre de “La broma”, es justamente célebre por ofrecer -en su cuarto movimiento, Presto- uno de los ejemplos más cáusticos de la vertiente trasgresora del autor, que se atreve aquí, en su trabajo de experimentación sintáctica, a subvertir nada menos que el final, la conclusión misma de la obra, para desconcierto de sus oyentes. Pero que nadie se engañe, pese al gag del final, que de ello se trata, estamos ante una composición cuyo sentido no se agota en lo cómico. De hecho cada uno de los movimientos que integran la obra acreditan la prodigiosa evolución de Haydn en su incansable cincelado del género hasta elevarlo a cotas de rara plenitud, equilibrio y hondura expresiva. Mientras la intensidad del trabajo motivico y el dramatismo de la sonata son bien patentes en el Allegro moderato cantabile inicial, de temática generosa y fluida, el Scherzo -literalmente: chiste- es pródigo en aventuras rítmicas y armónicas, que trascienden y estilizan la funcionalidad última de la danza ternaria para emprender una vía subyugante que harían del mismo terreno abonado para la experimentación for-

mal (“aislado en Esterhazy, a la fuerza tenía que ser original”, apuntaría el propio Haydn) y el talante más travieso (atención a la falsa rusticidad, con sus hilarantes *portamenti*, del Trio). A destacar muy especialmente la intensidad emocional y pasión contenida del Largo e sostenuto central (dimensión ésta del arte del autor que epítetos tristemente célebres y tan desafortunados como “Papá Haydn” o Sinfonía “la gallina” no logran empañar), movimiento que tiene su adecuado contrapeso en el ingenio pleno de espíritu del desabrido Rondó final, brillante y endiablada combinación de rondó y sonata, que combina la liviandad burbujeante del cava con los más intrincados contrapuntos, terminantes desarrollos, aventuras tonales e interrupciones, los famosos y explosivos silencios haydnianos, a justo título, de los que quitan el aliento, y cuya página conclusiva -llevando a su estadio más elevado el “ars combinatoria”- nos depara la mayor de las sorpresas. La resolución del “caso” es fácil: Haydn construye el tema (el estribillo del rondó) de tal manera que cada una de sus partes pueda actuar como una cláusula conclusiva. Haydn da una vuelta más de tuerca y en su prodigioso gag final llega a superar -con los correspondientes efectos colaterales- la “ley del número tres”, patente en tantas estructuras filmicas adscritas a la alta comedia de Lubitsch, Hitchcock, Hawks o Wilder, dignos congéneres del maestro de Rohrau, poniendo a prueba la sangre fría de intérpretes y audiencias. El que se atreva; que dé un paso al frente y aplauda el primero!

La obra que sigue, firmada por **Paul Hindemith** (1895-1963), autor propongo a lo lúdico en todas sus formas (se recordará el memorable ragtime basado en una fuga de Bach), y no únicamente en el terreno musical (son conocidos sus ocurrencias caricaturas y dibujos), se inscribe de pleno en el registro paródico. La parodia supone siempre una voluntad crítica, fustigando usos y costumbres sociales, y propende a la irrisión de las escalas de valores y los principios establecidos, morales, históricos, ideológicos. También estéticos, como la obra de Satie interpretada en el concierto anterior o la presente partitura de Hindemith así lo certifican. Sátira, parodia e ironía no siempre son fáciles de deslindar. Mientras que la

ironía viene a constituir algo así como una gimnasia del espíritu y de la inteligencia, la sátira, concebida como un instrumento de vindicación y anatema, supone una intencionalidad moral. La sátira constituye un escalón superior de la parodia, cuya vocación crítica adquiere aquí sus perfiles más hirientes y agresivos. Definida alguna vez como una suerte de “ironía armada”, en toda sátira deben concurrir, según Frye, los tres siguientes factores: la fantasía (a menudo grotesca), una toma de posición moral y un objetivo a atacar. En la obra que nos ocupa, de título prolijo y revelador de sus aviesas intenciones, “Obertura de ‘El Holandés Errante’, tocado a vista por una orquesta de segunda fila de provincias a las siete de la mañana”, Hindemith se sitúa en una órbita, la emulación de la zafiedad de los ejecutantes, que tiene en “La broma musical” de Mozart uno de sus especímenes más ilustres. Pero en su ánimo al componerla pesan tanto el propósito burlesco como el propio placer de entregarse a la práctica de la música en cuarteto, a la que era tan dado el autor en su condición de consumado instrumentista de viola. Los daños colaterales y estropicios múltiples se los lleva en este caso la conocida obertura de Wagner, distorsionada y desquiciada hasta el extremo (notas falsas, desafinaciones y errores de todo tipo, desajustes rítmicos y armónicos, dificultades técnicas incómodas e inapelables, etc.). Ánimo paródico que puede llegar a resultados desternillantes, pero que -como sucede en toda buena sátira- conlleva también sus riesgos y puede volverse contra quienes la practican. Presten atención, el tiro puede salir también por la culata. Estas piezas ponen a prueba el virtuosismo de sus esforzados intérpretes. Y esto no es algo para tomarse a risa. Si no, pregúntenselo a ellos. Sin duda los estuendos instrumentistas del Cuarteto Granados sabrán capear con éxito los innumerables escollos que encierra la partitura. Suerte amigos!

La siguiente pieza nos remite a nuestro patrimonio histórico, injustamente negligido en tantas ocasiones. Su autor es **Eduardo Ocón** (1833-1901), el llamado “Mozart malagueño”, músico talentoso que amplió estudios en París, donde estableció un fecundo contacto con personalidades como Fétis,

Gounod y Auber, y que de regreso a España actuó como infatigable animador de la vida musical, impulsando la vida de la Sociedad Filarmónica de Málaga y la fundación del Conservatorio de la misma ciudad, todo ello en paralelo con su actividad como organista, director y compositor, especialmente fructífera esta última en los apartados de la música religiosa, el pianismo de salón y en aquellas obras fruto de sus intereses nacionalistas, como su colección de melodías populares “Cantos Españoles”, publicada en Leipzig en 1874, tarea y preocupaciones que le acercaron a la figura de Felip Pedrell. La pieza interpretada hoy, “Rheinfahrt. Estudio Fantástico”, constituye una adaptación para cuarteto de cuerda de una de sus páginas más conocidas, escrita originalmente para piano y subtitulada con simpática e inequívoca intencionalidad programática “viaje por el Rin”, pieza de gran dificultad técnica que ponía a prueba la independencia de ambas manos y muy exigente para el quinto dedo, y que adquiere en su versión cuartetística un carácter más expansivo y directo.

Una hondura y sutileza mucho mayores nos deparan las “Tres piezas para cuarteto de cuerda” de **Igor Stravinsky** (1882-1971), escritas en el año 1914, verdadera suma y microcosmos del lenguaje y posiciones estéticas del gran compositor ruso, revelando un abanico inédito de sonoridades cuartetísticas (en 1917 dicha pieza fue orquestada e incluida en los *Cuatro Estudios para orquesta*), como haría más adelante en su “Concertino” para idéntico medio. También, y en alguna medida, revisión crítica -o negativa- de la propia tradición de la literatura para cuarteto. Con Haydn, quizá sea Stravinsky quien con mayor inteligencia y pericia técnica pone continuamente a prueba las expectativas del oyente, manipulando hasta sus menores recovecos los distintos vectores discursivos. Con frecuencia su arte parece orientado al “más difícil todavía” de estirpe circense, escondiendo siempre un conejo más en su chistera sin fondo. Algo de ello hay también en estas tres miniaturas que ocupan una posición neurálgica en su evolución creativa. La primera, “Danse”, evoca el bullicio de la feria, con su tonada cansina y de raigambre popular reiterada incansablemente por el primer violín, sin dejar apenas

espacio para que el segundo violín levante cabeza y deje oír su voz, a pesar del empeño que en ello invierte, con su insistente reiteración de un dibujo de cuatro notas “marcato” descendentes, en un tono y ubicación métrica del todo contemporáneos por incongruentes (y que llevan la indicación *excessivement sec y ff*), por encima de la mirada impasible de la viola y el percutivo ostinato del violonchelo. Presencia de elementos mecánicos muy querida al autor (tendencia que culmina en el *Estudio para pianola*, de 1917) y que reencontramos en la segunda pieza, titulada “Eccentric” en su posterior versión orquestal y que, según declaró su autor, se habría inspirado en los movimientos nerviosos y gestos caprichosos del celebrado clown inglés “Little Tich”, al que Stravinsky había visto en Londres en el verano de 1914, cuyas peripecias acrobacias terminan por imprimir en nuestro ánimo la sonrisa helada del payaso. En contraste con ello, la severidad ancestral de un ceremonioso coral con vagas resonancias de los cantos de la liturgia ortodoxa, “Cántico”, rubrica la colección, evocando la creciente importancia que la música religiosa, de ascendencia inequívocamente rusa, detentaría en la obra de nuestro compositor, con la *Sinfonía de los Salmos* como uno de sus hitos fundamentales, y que cabe entender como uno de los aspectos que, por encima del cosmopolitismo y la promiscuidad estilística y fregolismo que le caracterizan, confieren unidad al conjunto de la producción del autor, cuya potencia y versatilidad creativa sólo tendrían parangón en uno de sus más cercanos colaboradores al abrigo de los ballets rusos de Diaguilev, nuestro Pablo Picasso.

Los cuartetos “Razumovsky” de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) juegan un papel similar en el desarrollo creativo de su autor al desempeñado por el Op. 33 de Haydn, marcando la entrada en el período de madurez y la maestría y pleno dominio del medio en el catálogo de sus respectivos autores, aspectos de los que el cuarteto que cierra la colección constituye una cabal culminación. Presidida por el dramatismo, fortaleza y direccionalidad de la forma sonata, donde la vida y plasticidad locales del motivo y la lógica estricta de su tratamiento (epítome del “tematisches Arbeit”, aquel optimismo

productivo que señalara Adorno por oposición a Schubert) sirven y son a la vez función de la organicidad suprema y unitaria del todo, la presente obra constituye un portentoso despliegue de energía, contenida al principio, arrolladora en el climático movimiento final, con su sabia y vigorosa aleación de fuga y sonata, hasta erigirse en verdadero triunfo de la tonalidad (no en balde afirmaría Furtwängler de una obra muy cercana, cronológicamente y por su significación en el conjunto de la producción del autor, que el verdadero héroe de la Sinfonía “Eroica” era la tonalidad de Mib Mayor). La introducción lenta, marcada por su tono sombrío y ambigüedad tonal, en la tradición tan cara a los clásicos del “per aspera ad astra” (de la oscuridad a la luz), es muy reveladora al respecto, y necesaria para conferir todo el aliento épico al Allegro que le sucede, dando así salida a toda la tensión acumulada anteriormente con la exultante -diríase atlética en su fuerza expansiva- eclosión de la tonalidad principal de Do Mayor. Sabemos que Beethoven era propenso a las chanzas y juegos de palabras, no siempre amables, pero la inclusión de este cuarteto en el presente ciclo se debe más bien al ingenio soberano que preside todo su curso, entendido dicho término en su más alta acepción. Múltiples son las incidencias que lo subrayan, como diversos son sus acentos. La forma, por ejemplo, cómo el curso entero del movimiento inicial puede ser entendido como la consecuencia de un único y económico motivo o célula germinal de dos notas (anacrusa-caída), sus cambios de función y significado en cada nueva recurrencia. Pero será sin duda alguna en el Finale, Allegro molto, donde el humor alcance su rostro más salvaje. Empezando por el monstruoso fugato inicial, con su diabólica acumulación de entradas, quasi tautológico en su explosión de energía pura, auténtico “imbroglio” en búsqueda del golpe de timón que resuelva el nudo gordiano de su proliferación enloquecida, y que somete a sus sufridos ejecutantes a un esfuerzo ímprobo, y cuyas exigencias -físicas y mentales- más parece emular, en su ausencia aparente de meta, la agonía de los trabajos forzados. El momento más extraordinario, introducido por las vertiginosas puntuaciones polirrítmicas de la soldadura precedente a cargo del primer violín, se produce con la entrada del

segundo grupo, en la forma de un inesperado estancamiento (utilizamos el término en la acepción de Furtwängler y en la estela una vez más de Haydn), protagonizado por una activa figura de cuatro corcheas que recorre toda la textura, como si hubiera perdido repentinamente -con su errante circularidad- el sentido de la orientación, y que suspende durante unos segundos interminables el carácter teleológico del discurso, poniendo en vilo las expectativas del oyente. Marcando un contraste con todo ello, el encanto velado y delicado del Andante con moto quasi Allegretto, con su curso apacible y algo distante, cercano al de una nostálgica serenata, y su volver una y otra vez sobre sí mismo, apenas turbado por misteriosos giros y contraluces armónicos, curiosamente premonitorios del universo schubertiano, y la nobleza cantabile del Menuetto grazioso, que sustituye el ímpetu de la danza o la incisividad del scherzo por una inusual y encantadora textura de himno, extrañamente cálida y recogida. Obra maestra absoluta del autor que pone a prueba no sólo a sus intérpretes sino también al mismo público. Que la disfruten.

CUARTETO GRANADOS

DAVID MATA nace en 1969 en Madrid, donde inicia sus estudios con Francisco Martín. Posteriormente estudia con el profesor Frischenschlanger en la Hochschule de Viena becado por el Ministerio de Cultura, y con José Luis García Asensio en Londres, becado por Juventudes Musicales. En 1985 ingresa en la JONDE y asiste a los cursos de verano del College Summer Conservatory of Colorado (EE. UU, 1991, 1992, 1993). En 1993 colabora como profesor asistente en el Courtenay Youth Music Center, British Columbia (Canadá) y obtiene el primer premio por unanimidad en el Concurso de Música de Cámara de Juventudes Musicales como miembro del dúo La Folía que forma con el violonchelista Aldo Mata. Ha estudiado también en la Escuela Superior de Música Reina Sofía con José Luis García Asensio, becado por la Fundación Isaac Albéniz. Ha actuado en la Casa de Cantabria de Madrid y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en los conciertos organizados por Radio Clásica de RNE. En la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

MARC OLIU nace en 1977 en Girona. Estudia con Gonçal Comellas en el C.S.M. del Liceo, y desde 1998, becado primero por el Ministerio de Cultura y después por la Generalitat de Catalunya, en la Hochschule für Musik “Hanns Eisler” de Berlín, con Ulf Wallin; hizo un postgrado de música de cámara en la Hochschule für Musik de Detmold con Ulrike Mathé y el Auryn Quartett. Ha recibido consejos tanto de violín, como de música de cámara de N. Kneser, E. Schönweiss, Mi-Kyung Lee, G. Nikolitch, E. Kufferath y del Cuarteto Alban Berg. Ha sido concertino de la Joven Orquesta Nacional de España, y miembro de la European Union Youth Orchestra. Ha colaborado periódicamente con la Deutsches Symphonie-Orchester Berlín, desde 2002 con la Orquesta de Cadaqués y desde 2003 con la Camerata de la Mancha. Fue primer violín del Cuarteto Arché en 2002. Obtuvo un Accéssit en el concurso “El Primer Palau” del Palau de la Música Catalana (2001). Es profesor de violín del Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

ANDONI MERCERO nace en 1974 en San Sebastián, en cuyo Conservatorio se forma, continúa en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, con Zakhar Bron y en la Universidad de Toronto, con David Zafer. Estudia viola en Berlín, con Carol Rodland, y en Amsterdam, violín barroco con Lucy van Dael, y viola con Jürgen Kussmaul. Ha participado en cursos con Y. Menuhin, R. Schmitt, V. Hagen, K. Kashkashian, W. Levin, R. Gwilt, E. Gatti o J. Ogg. Ha obtenido los premios, Nacional Pablo Sarasate (1994), Isidro Gyenes (1995), el de la Ciudad de Soria (1995) y el Internacional Julio Cardona en Portugal (1997 y 1998). Formó parte del Trío Alzugaray, viola fundador del Cuarteto Casals y miembro de Barcelona 216, Proyecto Gerhard y ensemble Taima de Granada. Ha sido solista en las orquestas Sinfónica Giuseppe Verdi, RTVE, Euskadi, Barcelona y Ciudad de Granada; además con la Camerata Strumentale di Prato y la Orquesta de Cámara de Mantua. Ha sido profesor del Curso de verano de Lucena y de la JONDE. Es profesor de cuarteto de cuerda en Musikene.

ALDO MATA nace en Madrid en 1973, estudia con María de Macedo y con Elías Arizcuren; de 1991 a 1994 estudia en la Escuela Reina Sofía con Iván Monighetti; hace Master Classes con Rostropovich, Gutmann, Helmerson, Claret, Greenhouse, J. L. García, Isserlis, etc. En los Estados Unidos obtiene en 1996 el Master “cum laude” del Chicago Musical College con Kim Scholes. De 1996 al 2000 cursó el título de Doctor en Música de la Universidad de Indiana (Bloomington) con Janos Starker, Tsuyoshi Tsutsumi y Leonard Hokanson, doctorándose con una tesis dedicada a los Cuartetos Prusianos de Mozart. Ha sido premiado en el concurso nacional de Juventudes Musicales, Concerto Competition del Chicago Musical College, finalista del Searle Competition, Popper Competition, etc. En 2001 es violonchelo copríncipal de la Orquesta de Castilla y León, y en 2002 catedrático de violonchelo del Conservatorio Superior de Salamanca. Toca un violonchelo construido por Gand&Bernardel en París en 1889.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 27 de mayo de 2009. 19,30 horas

I

Igor Stravinsky (1882-1971)

Pastorale

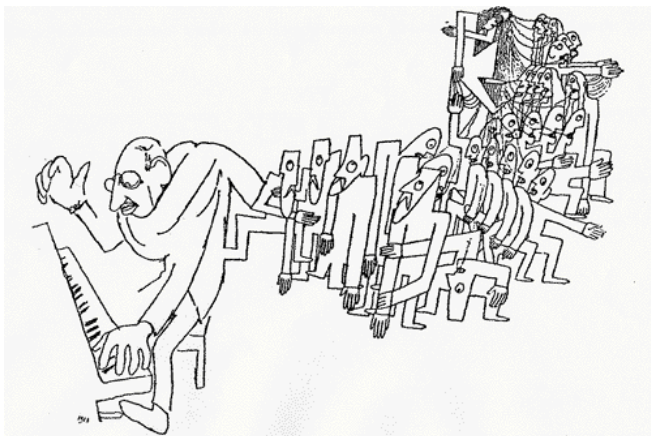
György Ligeti (1923-2006)

Seis bagatelas para quinteto de viento

Arnold Schönberg (1874-1951)

La Brigada de Hierro

42



Stravinsky por Cocteau

II

Gioachino Rossini (1792-1868)

Sonata a cuatro nº 3 en Do mayor

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Una Broma Musical KV522

GRUPO MODUS NOVUS

Aránzazu Lavín, *flauta*

Salvador Barberá, *oboe*

Carlos Alonso, *corno inglés*

Gustavo Duarte, *clarinete*

Miguel Barona, *fagot*

José García y José Chanzá, *trompas*

Arrate Monasterio, *piano*

Emilio Robles y Ángel Ruíz, *violines*

Sergio Sola, *viola*

Anton Gakkel, *violonchelo*

Roberto Terrón, *contrabajo*

El **TERCER CONCIERTO**, último de los englobados en el presente ciclo dedicado al humor en la música, incorpora algunos autores fundamentales para completar la exposición de nuestro argumento. Si bien toda propuesta tiene sus límites, y no es posible incluir todos los nombres deseados, la presencia de figuras como Mozart, Rossini y Ligeti es del todo imprescindible para ilustrar de la forma más amplia y diversificada posible los registros mencionados. Con el concurso de los entusiastas miembros del Grupo Modus Novus se incide nuevamente en el amplio catálogo del ruso nacionalizado estadounidense Stravinsky y se incorpora la figura de su gran coetáneo, el vienés Arnold Schönberg, elección que no tan obvia, quizá incluso pueda sorprender a algunos, pero que confiamos ilustre de forma elocuente lo inapropiado de algunos clichés, referidos a uno de los creadores más significativos del siglo XX, cuya obra disfruta -como no podía ser menos y frente a algunos agoreros que confunden deseos con realidades- de un creciente protagonismo y estima en nuestras programaciones y en el favor del público, como también la ductilidad de todos aquellos mecanismos que sirven a la expresión de lo humorístico en la música.

Igor Stravinsky (1882-1971) vuelve a nuestro ciclo y lo hace con una de sus deliciosas miniaturas camerísticas, la “Pastorale”, en su versión para cinco instrumentos de 1933, transcripción ampliada de una canción sin palabras escrita originalmente para voz y piano en 1907 y dedicada a Nadezhda Rimsky-Korsakov. Realización que nos acerca al período “ruso” del compositor, cuando más evidentes resultan sus raíces con la tradición vernácula, que nunca abandonaría, contemplada ahora desde la distancia y a través del prisma singular que le confiere su maestría en los recursos de la instrumentación, imaginativa y precisa, de engañosa simplicidad, en lo que representa una lectura muy personal y delicadamente irónica del tópico pastoral, en la que no faltan los típicos pedales y sutiles inflexiones tonales, así como los diseños en *ostinati* y articulaciones secas y “objetivas” tan caras al autor.

No podía faltar en nuestra panorámica la música del húngaro **György Ligeti** (1923-2006), figura culminante de la música de la segunda mitad del siglo XX, y en cuyo perfil creativo el cultivo del ingenio en todas sus manifestaciones ocupa una posición central. De la parodia al collage, del flirteo con el grupo Fluxus (singularmente en su “Poema sinfónico para cien metrónomos”) a la fascinación por el ilusionismo sonoro y el culto al “trompe-l’oeil”, que tienen en el décalage métrico, en la micro-polifonía y en la trasmutación de ésta en timbre, y en la exploración de los ángulos más recónditos de la escritura instrumental algunos de sus referentes primordiales. Gusto por el trampantojo y la paradoja que lo acercan al sortilegio de Escher y a sus imposibles mundos paralelos, presididos por la proliferación de galerías infinitas desafiando los espacios de la topología clásica. Un calado abiertamente lúdico y provocador detentan sus “Seis bagatelas” para quinteto de viento, obra temprana -1953-, anterior a su salida de Hungría en busca de la libertad que su país no podía ofrecerle, en la que resultan patentes todavía sus vínculos con la tradición de la que surge, pero plenamente representativa del talento singular del autor, de rara inteligencia y vehemente pasión vital, quizás el más imaginativo de su generación, generosa en figuras con brillo propio. La obra es rica en rasgos de ingenio, con apreciables dosis de ironía, empezando por el propio título utilizado que podría engañarnos sobre el verdadero peso específico de la colección, y siguiendo por el tratamiento de los distintos instrumentos, que a su efectividad estrictamente musical suman a menudo una proyección verdaderamente teatral, y también en lo que respecta a la manipulación de ritmos, dinámicas, registros y texturas. Un ejemplo de humor socarrón -no muy lejano de Stravinsky- nos lo ofrece, en la coda de la última pieza, el ataque final en un sardónico staccato, y que sigue a la intervención cantabile de la trompa solista en el pasaje inmediatamente anterior (reminiscente de la generosa y sentimental cantinela del mismo solista, en el carácter de una serenata, del Allegro grazioso). Dejamos a la atención del oyente la percepción de las diversas incidencias que puntúan el curso de la presente obra, que no ha perdido ni un ápice de su frescura y capacidad de comunicación,

cualidades éstas que distinguen la obra de nuestro compositor. Adscritas al género eximio de la bagatela, y como sucedía ya en las “Seis Bagatelas para cuarteto de cuerda”, Op. 9, de Webern, una de las cumbres del expresionismo musical, la carga humorística de algunas piezas (sorpresas, salidas desabridas, irónicos claroscuros tonales y gestos desvergonzados) convive felizmente con la hondura expresiva de otras, como es el caso de la segunda, “Rubato. Lamentoso”, y muy particularmente de la quinta, “Adagio. Mesto”, a modo de grandiosa marcha fúnebre, clímax de toda la colección y dedicada a la memoria de Bartok, autor él mismo de unas estupendas bagatelas pianísticas. Asociación de modos expresivos, a modo de contrapunto emocional, presente asimismo en las piezas de Bartok, y extensiva a otros autores y obras del siglo XX, como es el caso -si se acepta la afinidad esencial de móviles y proporciones- de los sorprendentes “Diez Aforismos”, Op. 13, de Shostakovich, de 1927.

46

Invitar a **Arnold Schönberg** (1874-1951) a este programa -decíamos antes- quizá pueda extrañar a algunos. Liberemos nuestros oídos y mentes de viejos prejuicios y dispongámonos a reconocer el papel que lo humorístico -de la broma a la sátira, pero también la ironía- juega a lo largo de la trayectoria del presente autor, en la apreciación de cuya obra prevalecen a menudo consideraciones extrínsecas a la propia música. Es el caso de “*Die eiserne Brigade*” (La brigada de hierro), para quinteto con piano, del año 1916, que evoca el período de forzoso alistamiento del autor, adoptando el carácter de una marcha, cuyo tono general, de espíritu desenfadado reminiscente del cabaret y el music-hall (del que la producción del autor comprende ejemplos no menos felices), y cuya parte central -o trio- incluye, junto a irreverentes toques militares, un jocoso *quodlibet* “animal”. Schönberg da así rienda suelta a su vertiente más paródica y burlesca, lo que enraíza su figura con aquella tradición genuinamente vienesa que combina afectos contrapuestos (la “alegría triste” o “tristeza alegre”), y que, partiendo de los claroscuros emocionales de Mozart, Schubert, la saga Strauss y Brahms, escora el registro irónico hacia lo trágico en la obra de Mahler, Wolf, Berg y el propio

Schönberg. Registro que moldea algunas de las creaciones más originales y significativas del padre de la segunda escuela de Viena, como el “Segundo Cuarteto de cuerda” (donde la ironía adquiere un sesgo singularmente dramático, siendo objeto, como en el caso de Mahler, de agudas lecturas psicoanalíticas) o las “Tres Sátiras para coro mixto”, el objetivo de cuyos dardos no era otro que un viejo conocido nuestro, “el pequeño Modernsky” (sic).

Toda exploración de la comicidad musical que se precie debe incluir necesariamente la figura rubicunda del “cisne de Pesaro”, **Gioachino Rossini** (1792-1868), músico de talento sin par (Beethoven se lamentó en alguna ocasión de que un buen tirón de orejas a tiempo no hubiese impulsado sus dotes hacia metas más ambiciosas), ilustre *bon vivant* y acreditado gastrónomo, viejo picarón muy dado a los juegos verbales de todo tipo, incluidas algunas puyas envenenadas, como la que le atribuye, dirigida a Wagner: “Tiene sus momentos -y también sus cuartos de hora...”. Los títulos de algunas de sus piezas tardías -avanzándose y superando al mismísimo Satie- recogen bien dicho talante lúdico: *Mon prélude hygiénique du matin*, *Valse antidansante*, *Valse torturée*, *Étude asthmatique*, *Prélude prétentieux*, *Choeur de chasseurs démocrates* (para coro masculino con acompañamiento de tam-tam y dos tambores), *Duetto buffo di due gatti*, *Quatre hors d'oeuvres et quatre mendiants* (para piano), *Des Tritons s'il vous Plaît (Montée-Descente)*, *Musique anodine*, *Canone Antisavant à 3 voix* (“Dédié au Turcos par le Singe de Pesaro”) o estos ejemplos de verdadera “reductio ab absurdum”, *Quelques riens pour piano* y *Adieux à la vie: Élégie sur une seule note*. Pero ante todo, no lo olvidemos, compositor de fuste, cuya producción no se agota en el género buffo, aunque sea en este apartado donde mejor luzcan algunas de sus habilidades más conspicuas. Talento inusual y un ingenio desbordante como los que rebosan en las precoces *Seis Sonatas para cuerda*, salidas de la pluma de un jovencísimo Rossini, que a la sazón contaba con tan sólo doce años de edad. La hilaridad deriva a menudo en nuestro autor de la propia gestualidad instrumental, de base casi fisiológica en su urgencia interpelante.

Debemos mencionar en este punto los célebres “crescendi alla Rossini”, esas máquinas infernales e infalibles que eneraban a sus oyentes, suscitando en ellos una excitación sin límites, donde lo mecánico y lo irrisorio se funden en un triunfo grandioso, y que todavía hoy no han perdido ni un ápice de su efectividad. Estas y otras cualidades son muy apreciables en la *Sonata Nr. 3*, en Do Mayor, ya en el movimiento inicial, con las sardónicas interjecciones del segundo grupo, que contrastan fuertemente con la gravedad quasi religiosa del Andante, de inequívocos ecos haydnianos. Entre otros aspectos dignos de mención cabe destacar igualmente la brillantez y la insólita dimensión cantabile encomendada a los contrabajos, el ascenso frecuente de los violines hacia registros siderales, la escritura chispeante, el tono de impostado y dulzón melodramatismo, los acentos insospechados, uso de ritmos y tonadas de cariz popular; extensivo a algunos tratamientos armónicos, que contrastan fuertemente con la notable sofisticación de otros pasajes, llegando a evocar ocasionalmente la nobleza y elegancia de algunos giros del Mozart salzburgoés, definiendo en su conjunto un tono general que volveremos a encontrar más tarde en sus óperas. Todo ello servido con un excelente oficio y un admirable tratamiento de las texturas (esas divertidas quintas de trompa), más admirable si cabe, si consideramos la juventud de su autor.

Nadie mejor que **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791), con su archifamosa “Broma musical” KV. 522, para poner el broche de oro a la velada, y con ella al presente ciclo de conciertos. Una excelente muestra de la ductilidad y superposición de estratos técnicos, estilísticos y expresivos que conviven en la personalidad poliédrica de Mozart radica en la proximidad en el tiempo -ciertamente llamativa- de dos obras tan contrapuestas como la “Pequeña Serenata Nocturna”, KV 525, y la “Broma Musical”, KV 522, escrita esta última dos semanas después de la muerte del padre de Mozart, mientras trabajaba en *Don Giovanni*, y que constituye un auténtico “tour de force” en la caricaturización de los compositores más prominentes de la época (y sólo incidentalmente de los ejecutantes inexpertos), incluido -como apunta David Henry Feldman-

el propio Haydn (es el caso de la pegadiza melodía llena de pausas del final, en opinión de Robbins Landon, “una versión de aficionados de los rondós de Haydn”). Creaciones estrictamente coetáneas, la parodia lúcida de “La Broma” no sería sino el reverso o negativo de la perfección canónica y admirable de la “Serenata”. Similarmente, el efecto festivo y divertido derivado de las desviaciones que jalonan y dan carácter a la “Broma”, más allá de su aparente *facilidad*, de su sofisticada naturalidad, manifiestan una pericia o sabiduría no menor que las que brillan magistralmente en la “Serenata”. Como apuntara Hermann Abert: “raramente un músico ha exigido tanto a su ingenio con el fin de parecer estúpido”. En realidad, y pese al subtítulo “Sexteto para músicos de pueblo”, los destinatarios del ingenioso juego paródico de Mozart y víctimas propiciatorias de su designio satírico deben buscarse en un nivel superior de la escala social, como señala con acierto Redlich, quien apunta no sólo a las deficiencias en la ejecución de la orquesta amateur del Conde Czernin, sino ante todo a una demostración *ad aures* de la falta de maña y habilidad del compositor aficionado de noble alcurnia en la aplicación de las reglas básicas de la gramática musical. Según otras interpretaciones, el elemento satírico apunta a un creador ficticio o diletante, objeto de algún tipo de venganza personal. En este sentido, las especulaciones apuntan al padre de Mozart, o al propio Mozart y a su estilo juvenil. Bien podría ser, en efecto, que se tratara finalmente de una autoparodia, y que el verdadero destinatario de las puyas no fuese otro que Mozart en sus años mozos, a la sazón más joven e inexperto que el maestro maduro, dueño soberano de su oficio. Ya se sabe que el humor bien entendido empieza por uno mismo. Y no escapan tampoco al desafío los propios oyentes, a los que se reta a desentrañar todos los entresijos que la obra encierra.

La presente obra nos guiará ella sola por todos los niveles y senderos del humorismo musical, desde los ribetes más obvios y próximos a lo caricaturesco (es el caso de la profusión de notas falsas del minueto, o de los estentóreos alardes politonales que rubrican la cadencia final), incidencias que cualquier oyente capta a la primera, hasta aquellos otros casos

cuya percepción y disfrute -y aquí se cierra la clave de bóveda que preside nuestro argumento- presupone un conocimiento o familiaridad más próxima y cabal con el normal funcionamiento de la obra musical. En este segundo capítulo, que determina un nivel más sutil e inteligente de la experiencia humorística, se inscribe la manipulación inusual de los distintos parámetros de la composición y los desequilibrios de todo orden: rítmicos (falta de elasticidad de los valores, polirritmias confusas), melódicos (secuencias inacabables, dibujos sin ton ni son, saltos acrobáticos injustificados, acumulación sin sentido de valores breves, descompensaciones en la dirección), armónicos (falsas relaciones de tritono, ritmo armónico redundante, direccionalidad incierta, defectos en la conducción de voces, procesos tautológicos), dinámicos y agógicos (sorpresas varias, acentos insospechados), instrumentales (efectos *bizarros*, trinos estentóreos), texturales (distribución anómala de estratos y registros), sintácticos (crisis de direccionalidad discursiva, vacíos tensionales), contrapuntísticos, y así sucesivamente. Una mención especial merece la cadenza para violín que cierra el movimiento lento, ridiculización



Allegro giocoso (Dibujo de Hoffnung)

ad absurdum de la cadenza clásica, por excesivamente prolija, inane, vacua de contenido, y que acaba con la aparatosa pérdida de pie del violinista en el confín de su registro más agudo, que agoniza en una inopinada escala de tonos enteros, cuya deriva será salvada in extremis por el pizzicato en la cuerda sol al aire. De no menor efectividad cómica el fugato del finale, diríase asmático, dados su esquematismo y su incapacidad manifiesta de crecimiento y proliferación propiamente contrapuntísticos. Por encima de todo ello, el ingenio sintáctico, con este punto álgido que suponen los estancamientos -¡verdaderas estagnaciones, casi stravinskyanas a fuer de haydnianas!- que puntúan el curso del rondó final, instantes de desorientación general, cuya pérdida momentánea de rumbo pone en crisis por unos instantes la concepción teleológica del discurso, pasaje que será llamado inmediatamente al orden mediante el gesto categórico de todo el conjunto, en un clima de alborozo general. Pero que nadie se engañe. Podría bien ser que la presente obra, tan generosa en chanzas y ocurrencias de todo signo y pelaje, incluyera también alguna que otra broma pesada. A ustedes corresponde comprobarlo.



Giocososo (Dibujo de Hoffnung)

GRUPO MODUS NOVUS

Fundado en 1988, el Grupo Modus Novus está formado por jóvenes músicos pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de la RTVE, todos con una dilatada experiencia como solistas y en numerosas agrupaciones de cámara de todo el país. Su compromiso con la calidad de la interpretación les permite trabajar sin un director titular fijo, invitando a cada concierto a las figuras destacadas del panorama actual. La experiencia acumulada en el trabajo continuado, unido a la brillante trayectoria individual, garantizan un rigor interpretativo y una apuesta musical de alto nivel.

En su repertorio son especialmente importantes las obras de compositores españoles con el fin de divulgar el patrimonio musical español al mismo tiempo que también fomentan, por medio de encargos, la creación de obras de jóvenes compositores con la intención de tratar de conseguir una asiduidad en la difusión de estas obras que muchas veces caen en el olvido una vez estrenadas.

De sus últimos conciertos cabe destacar sus actuaciones en salas como la Fundación Juan March, interpretando por

primera vez en España *Black Angels* de George Crumb, para cuarteto eléctrico, en el Círculo de Bellas Artes, con motivo de la clausura de los cursos de composición INJUVE, en el Festival Internacional de Música de Estrasburgo, estrenando en Francia el *Concierto para marimba y 15 instrumentos* de David del Puerto, en el Festival Internacional de Música de Vigo, en el IV Ciclo de Jóvenes Músicos de la OSRTVE estrenando en España las *Quattro liriche di Machado*, en el XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante con motivo de los homenajes a Bernaola, González Acilu, Mestres Quadreny, Agustín Bertomeu y a José Ramón Encinar y en el Homenaje a Igor Markevitch con motivo del 40 Aniversario de la OSRTVE. También ha dado conciertos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el IVAM y en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, en este último con motivo de los homenajes del CDMC a Carmelo Bernaola y a Tomás Marco.

Ha grabado para TVE y RNE, para el Canal Clásico de TVE y un CD para el sello EMEC con obras de Tomás Marco.

El autor de la introducción y notas al programa, **BENET CASABLANCA DOMINGO**, formado musicalmente en Barcelona y Viena donde trabajó con Friedrich Cerha, es también licenciado en filosofía por la UAB y doctor en musicología por la misma universidad. Ha desarrollado una intensa actividad pedagógica en distintos conservatorios y universidades de toda España, Europa y USA, y desde 2002 dirige el Conservatorio Superior del Liceo. Su música, interpretada por grupos tan prestigiosos como The London Sinfonietta, Arditti Quartet, Ensemble Contemporain Montreal, Notabu Ensemble Düsseldorf, Leipziger Streichquartett, Trio à cordes de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre National de Belgique, Ensemble Oberlin (Ohio), L'Hermitage St. Petersburg, NJO Netherlands, Symfoni Orkester Malmö y las principales orquestas españolas, ha sido programada recientemente en Londres (Barbican), Viena (Musikverein), Alemania, Venezuela, Holanda, Suecia, Bélgica, USA y Japón. Es autor del libro "El Humor en la Música" (Reichenberger, 2000) y ha publicado su música para piano en NAXOS. Ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales. En el año 2007 Casablanca fue distinguido con el Premio Nacional de Música de la Generalitat de Catalunya. Su amplia producción, presidida por la búsqueda de una radical independencia personal y estética, abarca los géneros y formatos más diversos, destacando en la misma el equilibrio entre rigor constructivo y fuerza expresiva, temple dramático y registro lúdico. En sus obras más celebradas (como "Siete Escenas de Hamlet", "Epigramas" o "Alter Klang") conviven un lenguaje armónico progresivamente luminoso, la viveza rítmica, un creciente refinamiento tímbrico y el virtuosismo de la escritura instrumental. Actualmente trabaja en sendos encargos del Festival de Torroella de Montgrí, Miller Theatre de Nueva York, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Ensemble 88 de Utrecht, Biennial de Zagreb, etc. y en la ópera "Io" en colaboración con Rafael Argullol.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CICLO

AULA DE REESTRENOS 74

7 de octubre de 2009

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · webmast@mail.march.es

19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo